

MEMÓRIA E CONHECIMENTO NO ROMANCE KUNDERIANO

Rosimara Richard (UnB)

Resumo: O rememorar na literatura não tem importância por transmitir referências a dados concretos, que podem ser também inventados, mas pela luz que ilumina a mente do criador/escritor, que assim como Milan Kundera, consegue fazer confluir em um mesmo espaço narrativo - como no caso do livro *L'immortalité* (1990) - duas histórias paralelas: a da personagem Agnès, nascida do gesto da criação e a de Goethe, apoiada na biografia do escritor imortal. Essa mescla de personagens fictícios e históricos reconhecidos traz para o romance dois tempos: o da modernidade e pós-modernidade europeia e o do romantismo europeu, que transformam esse livro em uma conversa com o leitor que versa sobre a cultura europeia desde o classicismo até a pós-modernidade. Ao justapor os tempos da memória em uma exigente arquitetura, Milan Kundera também reflete sobre o processo criativo de seu romance.

Palavras-chave: Memória. Conhecimento. Criação romanesca. Milan Kundera.

Introdução

No livro *Bem perto da costa* (1991), do crítico, romancista e memorialista John Updike, temos uma metáfora complexa, mas interessante para pensar a obra de Milan Kundera: “um espelho estilhaçado, no qual cacos brilhantemente refletores misturam-se a opacos fragmentos prateados” (p. 145). A imagem que essa analogia suscita é ao mesmo tempo enigmática e esclarecedora, que nos inquieta e faz refletir sobre aquilo que torna a obra kunderiana una e divisível ao mesmo tempo.

Ao falar da composição dos romances de Milan Kundera, que são construídos sobre a arquitetura do número sete (com exceção de *A valsa dos adeuses*, que tem sua estrutura em cinco partes), Ricard (2013, p. 40) defende que a perfeição matemática a partir dessa divisão confere a obra equilíbrio e coesão, podendo ser comparada ao que ele denomina de “cathédrales romanesques”, como “*La comédie humanine, Les sonnambules e À la recherche du temps perdu*”. Assim, ele divide a obra em dois conjuntos: romances escritos em Praga, nos anos 60 - *Risibles Amours* (1959 e 1968), *La Plaisanterie* (1965), *La vie est ailleurs* (1969) e *La valse aux adieux* (1971 ou 1972) – desenvolvidos sobre o mesmo quadro geográfico e político do período de 1945 a 1970, no espaço entre a Tchecoslováquia e o oeste da Europa (França, Suíça e América), uma primeira fase de composição. E romances escritos em Paris, em fins dos anos 70 e 80 – *Le livre du rire et de l'oubli* (1978), *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (1982) e *L'immortalité* (1988) – que abrangem um espaço mais amplo, o mundo contemporâneo e que comporiam uma segunda fase de composição. Habitando a França Kundera compõe a terceira fase de produção com os livros *La lenteur* (1995), *L'identité*

(1997) e *L'ignorance* (2003), escritos no período de cinco anos. No ano de 2014, a terceira parte da obra foi ampliada quando Kundera publicou seu mais recente romance, *La fête de l'insignifiance*. Ele também é autor de quatro ensaios de crítica literária: *L'art du Roman* (1960-1986), *Les testaments trahis* (1993), *Le rideau* (2005) e *Un rancontre* (2009), e de três peças de teatro: *Les Propriétaires des clés* (1962), *La Sotie* (1969) e *Jacques et son maître* (1981).¹

Desde sua produção inicial, Milan Kundera mostrou-se um escritor bastante consciente de seu processo criativo, vindo ele próprio a descrevê-lo como uma “escrita em variações”. A variação kunderiana é uma retomada de histórias, de conceitos, de temas, de personagens para pensá-los em novos contextos - método utilizado pelo escritor na composição de todos os seus romances. A explicação do porque ele valoriza e utiliza as variações se faz presente em muitas de suas narrativas, contudo, é bastante explorada no livro *Jacques et son maître* (1981)². Diferente da adaptação, que segundo ele seria a transposição de livros feita para o teatro ou cinema, se perfazendo em reduções que privam a obra de seu encanto e sentido, a variação possibilitaria a ampliação do foco sobre o mesmo tema. A escrita em variações está relacionada à questão do jogo e Kundera a tomara emprestada da música, mas, especificamente, de Beethoven (KUNDERA, 1981, p. 95).

Os três livros da segunda fase, assim como quase todos os livros do autor, se apresentam em sete partes, que se unem pelas variações e polifonia presentes nas discussões sobre os mesmos temas, apresentados sob a forma de intertextualidade, ensaios filosóficos e históricos, memórias ou passagens (aparentemente) autobiográficas, contudo, o escritor não escreve livros de memória nem autobiografia (sendo também crítico, bem poderia), ele opta pela ficção. Assim, diferentes aspectos de cada tema podem ser analisados e refletidos com mais liberdade, cada um a seu tempo. Nesses romances o escritor arrisca mais e se comparados aos da primeira fase, que teriam sua construção apoiada no princípio épico, estes teriam sua construção amparada

¹ Na *Œuvre* de Milan Kundera, reunida em 2011, pela editora Gallimard, François Ricard, prefaciador, diz que **não** se consegue exatidão sobre as datas de publicação dos primeiros livros do escritor porque foram escritos durante o período da Invasão Russa, quando foram proibidos por apresentarem um pensamento considerado de esquerda, e também porque o autor costuma reescrever seus textos já publicados, muitas vezes em revistas.

Os livros de Kundera escritos em tcheco tiveram suas traduções para o francês acompanhadas pelo escritor, que realizou as correções necessárias, a ponto de atribuí-las o mesmo valor de autenticidade dos textos originais. A tradução brasileira da obra desse autor se apoia no texto francês.

² O livro *Jacques et son maître* é uma peça escrita em homenagem a Diderot e também homenageia a técnica das variações.

sobre o princípio da música, que mesmo ainda subordinada ao princípio épico se mostra descontínua e incompleta, tipo de forma inesperado e praticamente novo na história do romance.

Haroldo de Campos, em entrevista publicada primeiramente no *Folhetim*, da *Folha de São Paulo* (1983) e, posteriormente, no livro *Metalinguagem e outras linguagens* (2010), diz que o adjetivo musical e o substantivo mosaico derivam da mesma palavra musa (*mousa*, em grego), sendo as musas filhas da memória (Mnemósine) e, em relação à tradição, opta pela palavra música ao invés de museológica, isto “[...] porque gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, “harmonizações” síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação” (CAMPOS, 2010, p. 258). É a cultura sendo entendida com sentido contrário ao da erudição - acúmulo quantitativo de conhecimentos -, esta seria antes um conceito qualitativo relacional, no qual o conhecimento é movimento e se conecta com outros conhecimentos. E dessa “leitura musical (partitural)” da tradição é que parece resultar um efeito de mosaico.

Percebemos que há nos romances kunderianos da segunda fase uma mudança importante na maneira de lidar com os diferentes tipos textuais e a presença constante de um narrador-autor-personagem, que já se faziam presentes em seus romances iniciais, que se alternam na composição da narrativa,

Cela veut dire, d’abord, qu’un roman de Kundera peut enfreindre à loisir toutes les règles et les habitudes du récit; il peut, par exemple, entremêler les registres (le réel et le rêve; l’univers des personnages et celui du romancier), faire se chevaucher des temporalités différentes (l’époque présente et le passé historique), accueillir les fantaisies les plus extravagantes (comme de donner la parole à un pénis réfractaire ou de faire dialoguer des morts illustres); il peut même suspendre le récit à n’importe quel moment pour faire place à diverses réflexions (philosophiques, historiques, musicologiques, etc.) qui, bien que rédigées sur le mode de l’essai, sont encore et toujours du roman. (RICARD, 2011, p. XVI)³

³ “Isto significa, em primeiro lugar, que um romance de Kundera pode violar a vontade todas as regras e hábitos da história; pode, por exemplo, misturar os registros (o real e o mundo dos sonhos, o universo dos personagens e do romancista), sobrepor tempos diferentes (o tempo presente e o passado histórico), sediar as fantasias mais extravagantes (como para dar voz a um pênis refratário e fazer dialogar mortos ilustres); ele pode até mesmo suspender a narrativa a qualquer momento para dar lugar a várias reflexões (filosófica, histórica, musicologia, etc.) que, embora escrito a maneira do ensaio, ainda e sempre são o romance.” (RICARD, 2011, p. XVI – tradução minha)

Essa mescla de tipos textuais é tida por Hutcheon (1991) como uma das características da literatura pós-moderna, uma maneira de estabelecer um diálogo com as formas culturais já existentes. Tanto na arte quanto na teoria pós-modernas, este paradoxo que se apresenta entre a autonomia estética e a autoreflexividade modernistas, que busca fundamentação no mundo histórico, social e político teria se mostrado a partir de uma crise nos estudos literários, que estariam presos entre um tipo de literatura subjetiva (de inspiração) e outra mais aberta a novos discursos. Nesse sentido, a arte pós-moderna se caracterizaria pela convivência dessas duas necessidades, que convivem paradoxalmente, sendo sempre provocadas, contudo, sem necessidade de solução.

O que possibilita ao romance kunderiano a unidade e a harmonia de coisas tão dissonantes não é a ação de narrar sobre o mundo, mas a presença de um tema existencial, ou de uma constelação de temas, que dão ao romance uma renovação constante, “*la liberté du romancier est totale*”⁴ (RICARD, 2011, XVII). Em Kundera vemos uma associação entre a liberdade e o rigor, em uma construção lúdica e exigente.

Tout artiste véritable est un héritier: il recueille et préserve comme un trésor les leçons, l’expérience et les découvertes de ses maîtres. Mais tout artiste véritable est aussi un fondateur: prenant personnellement possession de l’art qu’il hérite, il en reformule pour ses propres besoins la définition et les principes, apportant à cet art une autre conscience de lui-même, un autre sens des tâches et des pouvoirs qui sont les siens, et donc une puissance d’invention renouvelée. (RICARD, 2011, p.XV)⁵

Kundera se afirma herdeiro de autores reconhecidos da literatura mundial (Broch, Kafka, Musil entre outros), para mostrar que é possível ao romance se renovar sempre, a cada tempo. Ele é um escritor marginal, que se associa a esses e a outros grandes escritores trazendo para sua narrativa algo que acrescenta, que contribua, que inove. E tomando o romance como uma meditação sobre a existência, ele lhe confere uma nova legitimidade e responsabilidade cognitivas, mostrando-o como seu domínio, pois desta maneira este abrange qualquer enigma da existência humana e nesse mundo desencantado a experiência de ser, viver, envelhecer, morrer, faz parte do domínio exclusivo ao qual nenhuma outra área tem acesso, a não ser o romance.

⁴ “A liberdade do romancista é total”. (tradução minha)

⁵ “Todo verdadeiro artista é um herdeiro: ele recolhe e preserva como tesouro as lições, experiências de seus mestres. Mas todo artista verdadeiro é também um fundador: tomando posse da arte que herda, reformulando em função de suas próprias necessidades sua definição e os princípios, introduzindo nessa arte outra consciência de si mesmo, um outro modo de atribuições e poderes que são seus, e, portanto, um poder renovado de invenção.” (RICARD, 2011, p. XV – tradução minha)

Uma sexagenária, um sexagenário

O livro *L'immortalité* (de 1988), último da segunda fase de produção do autor, foi construído dentro de uma arquitetura apoiada no número sete (sete são as notas musicais), que se relacionam em um grau de dependência de sentido. Este romance apresenta duas narrativas que se intercalam e se desenvolvem paralelamente. Como bem divide Chvatik (1995), as partes ímpares têm como protagonista Agnès, enquanto as partes pares contam a história da relação de Goethe e Bettina von Arnim. As narrativas são bem separadas em tempos e espaços diferentes, sendo muitas vezes invadidas pelas reflexões e apontamentos do narrador-autoral.

A narrativa principal do livro versa sobre a personagem Agnès e se passa entre os séculos XX e XXI, enquanto a de Goethe e Bettina acontece em finais do século XVIII e início do século XIX. Agnes está localizada em Paris, se debatendo em meio às transformações da modernidade e início da pós-modernidade, enquanto Goethe e Bettina vivenciam o romantismo alemão e se preocupam com a imortalidade. Ela tenta se relacionar com Goethe para garantir a imortalidade dela e ele, tenta se afastar dela para resguardar a dele. As duas histórias são independentes, mas seus sentidos se entrecruzam indefinidamente.

As duas linhas paralelas ao longo do texto o transformam em uma conversa com o leitor, como denomina Chvatik (1995), em um *roman-discours*, que estabelece um diálogo que versa sobre a cultura europeia desde o classicismo até a pós-modernidade. E uma reflexão constante sobre a prática da criação romanesca se impõe para pensar a posição dos personagens criados e dos temas delimitados pelo escritor, que deixa de lado a organização puramente sistemática, discursiva e compõe sua narrativa a partir de uma perspectiva irônica. Uma associação clara entre os elementos históricos e a reflexão é o que impõe ao escritor uma nova e exigente arquitetura na composição desse romance, em relação aos outros romances kunderianos.

L'immortalité é um romance retrospectivo na concepção de Banerjee (1990), escrito por alguém que olha para traz, que se volta para o passado, mas que não perde o foco no presente. Na posição de observador, o narrador olha uma senhora que teria sessenta, sessenta e cinco anos, no instante em que ela tem aula de natação na piscina. Ele está posicionado no alto de um prédio moderno, “d’où, par d’immenses baies vitrées, on voit Paris tout entier” (KUNDERA, 2015, p.9)⁶. e aguarda a chegada do

⁶ “[...] de onde se via Paris inteira através de imensas janelas envidraçadas” (KUNDERA, 2015, p.9)

professor Avenarius, seu interlocutor. O narrador é um sujeito deslocado, que se coloca no alto de um prédio para observar a modernidade parisiense e se vê imerso nela sem conseguir sair. Ele é levado, por meio da imagem que presencia e do som da respiração da senhora, a um tempo distante, esquecido, - o tempo da “vielle locomotive à vapeur”⁷ -, tempo idílico. O narrador observador é o próprio autor, confirmadamente, que deixa claro, inclusive, não pertencer àquela sociedade, uma vez que afirma ter Praga como cidade natal.

O observar a civilização francesa que está se transformando em plena modernidade é o que remete o narrador ao passado, até retornar do mundo das lembranças ao ser incomodado por alguém, quando se volta para sua musa inspiradora e percebe que ela está indo embora. No momento em que passa sorrindo por seu professor de natação, a senhora faz com a mão um gesto:

Ce sourire, ce geste, étaient d’une femme de vingt ans! As main s’était envolée avec une ravissante légerète. Comme si, par jeu, elle avait lancé à son amant un ballon multicolore. Ce sourire et ce geste étaient pleines de charme, tandis que ele visage et le corps n’em avaient plus. C’était le charme d’un gesticulé dans le non-charme du corps. Mais la femme, même si elle devait savoir qu’elle n’était plus belle, l’oublia em cet instant. Par une certaine partie de nous-même, nous vivons, tous au-delà du temps. Peut-être ne prenons-nous conscience de notre âge qu’en certains moments exceptionnels, étant la plupart du temps des sans-âge. (RICARD, 2011, p.6, v.II)⁸

Ao mostrar-se uma sexagenária, assim como seu criador (Kundera tinha entre 59 e 60 anos quando escreveu este romance), o narrador-autor demonstra o quanto essas lembranças também envelheceram, se contrapostas ao novo mundo que se impõe; o mundo que ele pode observar da janela de seu prédio.

Os gestos da senhora se mostram cômicos por não condizerem com a realidade de seu rosto; estes não aparentam sua idade. Há na narrativa uma reflexão sobre a imagem para além da aparência, e a memória é o que fornece ao corpo material aquilo que ele tem de imortal, as vivências e experiência que se somam no tempo e que fazem da personagem o que ela é. O gesto cria uma ilusão de um ser para além de sua imagem,

⁷ “velha locomotiva a vapor” (tradução minha)

⁸ “Esse sorriso, esse gesto, eram de uma mulher de vinte anos! Sua mão tinha girado no ar com uma leveza encantadora. Como se, brincando, ela jogasse para seu amante um balão colorido. Esse sorriso e esse gesto eram cheios de encanto, enquanto que o rosto e o corpo não o eram mais. Era o encanto de um gesto sufocado no não-encanto do corpo. Mas a mulher, mesmo que soubesse que não era mais bonita, esqueceu isso naquele momento. Por uma certa parte de nós mesmos, vivemos todos além do tempo. Talvez só tomemos consciência de nossa idade em certos momentos excepcionais, sendo, na maior parte do tempo uns sem-idade.” (KUNDERA, 2015, p. 10).

uma imagem menos fiel a sua essência. Os traços da senhora sexagenária já se apagam na lembrança do narrador-observador e desse caráter transitório da memória é que surge Agnes.

O gesto da senhora coloca o narrador-observador fora de seu tempo, despertando nele uma “incompréhensible nostalgie” (KUNDERA, 2011, p. 9, vol. II)⁹. O estar ‘além do tempo’ demonstra que a consciência não está presa ao tempo presente, que o passado, sempre que ativado por vestígios da memória (como um sorriso, um gesto ou o som de uma voz), pode fazer voltar um tempo que não é mais. O nome Agnès surge, então, como uma ‘personificação’ da memória e uma possibilidade de criação, que feita personagem traz em si a carga de um tempo histórico. Ela é comparada a Eva que saiu das costelas de Adão.

Na primeira parte do livro, a vida cotidiana de Agnès é descortinada e o narrador-autoral fala dessa mulher que não está conseguindo conviver com as transformações dos novos tempos. Pelo rádio, ele fica sabendo das atualidades e os elementos da narrativa apontam para o leitor a era moderna: o estilo musical do rock, o hino entoado ao último modelo da fábrica Renault, o problema entre Agnès e o elevador, que muitas vezes subia, quando ela queria descer, ou recusava-se a abrir a porta, mantendo-a prisioneira.

O futuro (e também fim) de Agnès também é influenciado por uma notícia que o narrador ouve na rádio, a qual diz que uma moça suicida teria se sentado em meio a uma estrada na intenção de ser atropelada. Ao se depararem com a moça sentada no meio da estrada, alguns carros se acidentaram na intenção de desviá-la. Por ‘acaso’, Agnès estava dirigindo um desses carros e veio a sofrer o grave acidente que ocasionou sua morte.

Em seus romances Milan Kundera transforma muitos de seus personagens em filósofos, que passam a olhar o mundo e a se perguntar sobre ele com profundidade, e isso acontece com Agnès, ela não está isenta de fazer observações sobre a sua realidade. Ela se questiona sobre o que torna os rostos diferentes, mesmo sendo variantes de um só rosto. Paul (seu marido) lhe diz que o amor torna os rostos diferentes. Mas, o que existe por traz dos rostos? Por traz do rosto existe toda uma história, que está marcada pela descendência, pelos antepassados que nos constituíram enquanto origem e fundamento.

⁹ “incompreensível nostalgia” (KUNDERA, 2015, p. 13)

Paul traz consigo o rosto de sua mãe e esta provavelmente parecia-se com alguém que era anterior a ela. No capítulo oito da primeira parte do livro, o narrador-autoral diz:

Je suis en train d'écrire sur Agnès, je l'imagine, j'ela laisse se reposer sur un banc du sauna, déambuler dans Paris, feuilleter des magazines, discuter avec son mari, mais ce par quoi tout a commencé, ce geste de l'adame saluant le maître nageur au bord de la piscine, c'est comme se je l'avais oublié. (KUNDERA, 2011, p. 33, v. II)¹⁰

Nesse momento, o narrador-autoral se desvencilha da velha sexagenária e chama para si o direito de imaginar a vida de Agnès e, por isso, não poderia deixar de dar-lhe sua juventude, as vivências de seus primeiros jogos amorosos, dos primeiros beijos às escondidas. Aos dezesseis anos, ao se despedir de um amigo, ou seu primeiro amor, Agnes já fizera um gesto que parecia uma obra de arte. Contudo, esse gesto era a cópia do gesto feito pela secretária de seu pai, quando esta se despedia após ter ido a sua casa levar alguns documentos para que ele assinasse: “Ce geste était si inattendu, si beau, qu’il resta dans la mémoire d’Agnès comme la trace d’un éclair; il l’invitait à quelque lointain Voyage, il éveillait chez elle un désir indéterminé et immense” (KUNDERA, 2011, p. 35, v.II)¹¹

Muito tempo depois, Agnès percebe o mesmo gesto em sua irmã Laura, mais nova oito anos e sente-se mal, pois o gesto era adulto e não ficara bem em uma menina. Compreende que o gesto é propriedade de todos, decidindo-se por não utilizá-lo mais e desconfiar dos outros gestos. Ela, então, deixou que o gesto adormecesse dentro dela, despertando-o um dia, quando seu pai estava pela hora da morte e ela se despedia após ter-lhe feito uma visita. Mas no instante em que fez o gesto, lembrou-se da secretaria e se surpreendeu, O gesto perpetua no tempo e passa a ser sinônimo do que pode se repetir por gerações. “C’était comme si tout à coup, em une seule seconde, deux époques éloignées s’étaient rencontrées, comme si s’étaient rencontrées em un seule geste deux femme diferentes” (KUNDERA, 2011, p.36, v.II).¹²

¹⁰ “Estou escrevendo sobre Agnes, imaginando-a, deixo-a descascar num banco de sauna, perambular por Paris, folhear revistas, discutir com seu marido, mas aquilo que fez com que tudo começasse, o gesto da senhora cumprimentado o professor de natação, na beira da piscina, ficou como que esquecido.” (KUNDERA, 2015, p. 45)

¹¹ “Esse gesto era tão inesperado, tão belo, que ficou na memória de Agnes como um traço de luz; ele a convidava para alguma viagem distante, e despertava nela um desejo indeterminado e imenso” (KUNDERA, 2015, p. 47-48).

¹² “Como se de uma hora para a outra, num só segundo, duas épocas distantes tivessem se encontrado, como se tivessem se reencontrado num gesto duas mulheres diferentes” (KUNDERA, 2015, p. 49).

Muito presente na obra kunderiana, o ensaio advém do questionamento gerado por uma dada situação existencial, então aqui, neste momento da narrativa, diante do nascimento (enquanto personagem) de Agnès, o autor-narrador propõe ao leitor uma reflexão: o gesto poderia ser considerado propriedade de um indivíduo ou sua criação? E ele mesmo responde que isso seria impossível, isto porque “(nul n’étant em mesure de créer un geste propre, entièrement original et n’appartenant qu’à soi)” (KUNERA, 2011, p. 9, v.II)¹³. Agnès está imersa no mundo e é por ele influenciada. Ela é feita de linguagem, constituída daquilo que o autor-narrador possa dizer sobre ela. Pelas condições de sua criação, ela carrega em si o estigma de ser expressão e, por isso, sofre as influências de fatores externos.

O narrador-autoral se questiona sobre haver no mundo menos gestos do que indivíduos, o que remete a uma das características marcantes no processo criativo kunderiano: o esquema das variações. Assim, pode-se afirmar que a inovação no processo criativo de Kundera não está na informação que um romance possa apresentar, na história que este possa narrar, mas na forma como esta é apresentada. Os gestos são sempre os mesmos, mas estão,

Comment est-il donc possible que le geste observe sur une personne A, ce geste qui formait avec elle tout, qui la caractérisait, qui créait son charme singulier, soit en même temps l’essence d’une personne B et de tout ma rêverie sur elle? (KUNDERA, 2011, p. 8, v.II)¹⁴

Isso trazido para o âmbito da criação propõe que o escritor é um sujeito histórico, com vivências e experiências, e que o que o antecede, seja um contexto, um conhecimento, um tempo passado, presos a lembranças, influenciarão e marcarão de maneira significativa sua narrativa. Agnès não era dona de seu gesto, este era uma cópia do gesto de outra mulher, mas ela soube imitá-lo com o encanto que chamou a atenção do narrador. Contudo, apesar do gesto mostrar Agnès como um ser criado e único por seu encanto essencial, ela é personagem, um ego experimental e, portanto, não deixa de ter características humanas, ela é cópia do ser humano, e por isso não poderia deixar de ter uma vida cotidiana comum.

¹³ “(ninguém tem condições de criar um gesto próprio, inteiramente original e pertencente só a si)” (KUNDERA, 2015, p. 14).

¹⁴ “Como então é possível que o gesto observado em uma pessoa **A**, esse gesto que formava com ela um todo, que a caracterizava, que criava seu encanto singular, seja ao mesmo tempo a essência de uma pessoa **B** e de toda minha fantasia sobre ela?” (KUNDERA, 2015, p. 13)

A segunda narrativa do livro, não menos importante, também reflete o processo de reelaboração do passado: o conhecido escritor alemão Goethe e a escritora e romancista alemã Bettina von Arnim são transformados em personagens, parodiando o fato de ela ter publicado um livro contendo cartas que supostamente teriam sido trocadas com Goethe. O problema do romance não está em saber se Goethe e Bettina realmente trocaram cartas - isso está comprovado -, mas no fato de muito tempo depois da publicação do livro de Bettina, mais especificamente no ano de 1929, as correspondências originais também terem sido publicadas, mas apresentando conteúdo diferente das que constavam no livro dela, o que sugeriria que estas cartas haviam sido alteradas.

A história da relação entre o escritor alemão Goethe e a escritora e romancista alemã Bettina aconteceu realmente, e ela veio a publicar um livro, *Correspondências de Goethe com uma criança* (1835), que hoje é tratado como fictício, contudo não é possível saber se os acontecimentos se passaram da forma como o narrador kunderiano trata no romance. A história dessa relação muito conhecida pelos admiradores de Goethe possibilita a Kundera fazer de seu livro uma crítica ao romantismo, que em sua concepção é enganador, por ter como uma de suas bases a visão distorcida da realidade.

Um narrador pós-moderno

As histórias narradas no romance *L'immortalité* se complementam a todo o momento, o que possibilita a afirmação de que o texto literário kunderiano pode ser comparado a um palimpsesto, no qual se somam e se sobrepõem inúmeras camadas de significação. O leitor se sente instigado a perseguir os vários caminhos ou as promessas na busca da compreensão. No decorrer da narrativa, o narrador vai delineando a trama e acaba por mostrar, ou ocultar o conteúdo ideológico-político do autor e na busca da própria afirmação conceitual denuncia suas inspirações que, conseqüentemente, são também as do autor.

No romance, o autor demonstra por meio do narrador que tem consciência de sua obra e que tem controle sobre ela - até certo ponto. Seu controle está voltado para a narrativa, mas se perde com as reflexões que permeiam o texto e, contraditoriamente, reafirma sua liberdade discursiva, quando joga com as convenções do realismo literário - o próprio autor se faz personagem e o nomeia com seu próprio nome.

<<M. Kundera sera en retard. Voilà le livre qu'il a laissé pour vous distraire en l'attendant¹⁵>>, et il lui tendit mon roman *La vie est ailleurs*, dans l'édition bon marché qui s'appelle Folio. (KUNDERA, 2011, p. 132, v.II)

A narrativa mexe com a curiosidade do leitor atento a como deve considerar a presença ilustre de Kundera no texto, que está ali para afirmar que o que diz é verdade ou justamente para descaradamente brincar com o leitor, que não percebe que na posição de personagem o autor tira de suas costas a obrigação de narrar aquilo que poderia ser real ou verdadeiro.

O narrador kunderiano é pós-moderno, como o caracterizado por Hutcheon (1991) como aquele que desafia a cultura dominante para afirmar a diferença, ou diferenças, atuando dentro das convenções para subvertê-las. O romance kunderiano, sendo autoreflexivo apresenta-se como consciente de sua herança literária e dos limites da mimese e, mesmo assim, estabelece vínculo entre o leitor e o mundo que está fora das páginas quando fala das realidades política e histórica. E ao demonstrar que a sociedade capitalista que está se constituindo tem sua realidade estruturada por discursos e não discurso, deixa claro que não há como separar arte e vida.

Hutcheon (1991) diz que no pós-modernismo há contradição na relação entre a ordem humana e o caos que tende a se estruturar por meio da atribuição de significados aos discursos, pois mesmo na tentativa de transformar o caos há intensão humana, com seu valor e limitações, mostrando esse ato de organização como ilusório. Nessa contradição as certezas humanas são questionadas. E dessa forma, a ideia de “originalidade e autoridades autorais” é contestada, “até a separação entre o estético e o político, [...] ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido” (p. 15).

Sendo assim, o paradoxo maravilhoso do romance é que a descoberta da devastação é, ao mesmo tempo, uma experiência da beleza jamais vista e por isso tão próxima, que jorra da realidade da existência humana, assim que a liberta daquilo que Ricard (2003) chama de “tralala lirico”, moral ou ideológico e que a olha de frente, nua, risível e insustentável, sem imperfeição, sem culpa e inocente diante dos ataques da mentira e do esquecimento. No *L'immortalité*, Kundera retrata o fim do século XX,

¹⁵ “- O sr. Kundera está atrasado. Aqui está o livro que ele deixou para distraí-lo enquanto espera, e entregou-lhe meu livro *A vida está em outro lugar*, na edição barata que se chama Fólio.” (KUNDERA, 2015, p. 180)

apresentando um romance que nada mais é do que a busca pela beleza, que pode ser vista na narrativa de suas personagens que alcançam o final de seus caminhos, como última consolação e como sinal de uma possível libertação.

Considerações

Não é de hoje que a literatura pretende revelar em um mesmo gesto a intensidade do eu e a imensidão do mundo, o romance e fruto da vontade de revelar a verdade sobre o nosso tempo. Ao que nos parece, Kundera quer despojar a literatura daquilo que a torna pesada, deixando-a mais leve. As metáforas tiram o peso, elas são como aves, que escapam ao menor cochilo do observador. E é aí que está sua beleza, na fluidez que sobrevive na impossibilidade de dizer o mundo. Talvez acredite que seja esse o papel do escritor, tomar para si uma carga de conhecimentos que se perfazem em fundamentos de sua escrita e criação e tirar-lhes o peso para que estes possam caber no espaço subjetivo do romance.

Desta forma, o recordar um fato passado na literatura não tem importância por transmitir referências a dados concretos, que podem também ser inventados, mas por transmitir a luz que ilumina a mente do escritor, que ao escrever está subordinado ao passado até certa medida, quando se emancipa no momento em que cede a vez a imaginação e acaba por ultrapassá-la. Na construção arquitetural do romance *L'immortalité*, o conhecimento assume papel importante, mas buscando a fundo na narrativa kunderiana conseguimos perceber as vozes incontroladas.

Referências Bibliográficas

CHVATIK, Kvetoslav. *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Ed. Arcades Gallimard: Paris, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: histórias, teoria e ficção*. Ed. Imago: Rio de Janeiro, 1988.

KUNDERA, Milan. *A imortalidade*. Ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2015.

_____. *Oeuvre*. Gallimard: Paris, 2011.

RICARD, Francois. *Le dernier après-midi d'Agnès*. Ed. Arcades Gallimard: Paris, 2003.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le romana au XXe siècle*. Ed. Pierre Belfond: Paris, 1990.